

Komponisten ihre Art des Musizierens nicht als eine Weiterentwicklung der Technik Vitrys, sondern als Bruch mit der französischen Tradition, als Übergang zu einer andersartigen, italienischen Kunst ansahen. Daher scheint es nicht gerechtfertigt, den Terminus *ars nova* auf die frühe Trecentomusik und den Stil des späten 14. Jahrhunderts anzuwenden.

Zum gleichen Ergebnis führt eine Prüfung der Traktate jener Zeit. Erst bei jenen Theoretikern nämlich, die den Begriff *ars nova* nicht mehr verwenden, dagegen stets die größere *subtilitas* der modernen Musik hervorheben, finden sich die frühesten ausführlichen Beschreibungen der nach 1380 üblichen Stilmittel und Notenformen.

Das Ende der *ars nova* und der Übergang zu einer *ars subtilior* fällt, das geht aus einer Untersuchung datierbarer Kompositionen hervor, etwa mit dem Tode Machauts (1377) zusammen. Der subtilere Stil mit seinen rhythmischen Komplikationen hat sich anschließend schnell und weit verbreitet, über ganz Frankreich, aber auch in Italien. Er ist adäquater Ausdruck der religiösen und politischen Wirren des Schismas (1378–1417). Schlichtere Kompositionen spielten in jener Zeit eine untergeordnete Rolle. Ihr Vorhandensein läßt aber vermuten, daß die Entwicklung mehrgleisig verlief.

ALFRED REICHLING / WÜRZBURG

### *Die Präambeln der Hs. Erlangen 554 und ihre Beziehung zur Sammlung Ileborghs*

Nicht nur wegen ihrer notationstechnischen Eigenheiten, sondern vor allem auf Grund ihres Herkunftsortes und ihrer stilistischen Haltung glaubte man bisher, der Orgeltabulatur des Stendaler Rektors Adam Ileborgh vom Jahre 1448 eine Sonderstellung einräumen zu müssen<sup>1</sup>. Sie steht jedoch nicht ganz ohne Gegenstück da: In dem Ms. 554 (früher 729) der Universitätsbibliothek Erlangen, einer Sammelhandschrift des 15. Jahrhunderts aus der ehemaligen Bibliothek des Zisterzienserklosters Heilsbrunn, findet sich eine Orgeltabulatur<sup>2</sup>, die ursprünglich ein Sonderheft darstellte und neben einem *Fundamentum* von Paumann auch einige ältere anonyme und z. T. fragmentarische Stücke enthält. Der uns hier interessierende Teil dieser Hs. steht auf der Vorderseite des ersten Blattes (heute fol. 127<sup>r</sup>).

Schon das äußere Bild dieser Tabulaturseite zeigt eine Verwandtschaft mit der Notierungsweise und dem musikalischen Stil Ileborghs. Auf den fünf beschriebenen Notenzeilen zu sechs bis acht Linien kommen folgende Notenformen vor: Semibrevis, Minima und Semiminima, außerdem die Dragma, die hier, wie auch bei Ileborgh, einen langen Wert (vielleicht mit Verzierung) darstellt. Übereinanderstehende Noten sind durch Stiele miteinander verbunden. Die Buchstaben (ohne Rhythmuszeichen) deuten lange Orgelpunkte an. Wie bei Ileborgh (und vereinzelt in anderen Quellen) sind Buchstaben, die gleichzeitig erklingende Töne bezeichnen, nebeneinander geschrieben; allerdings steht hier der höhere Ton links, der tiefere rechts.

Die Abgrenzung der einzelnen Stücke ist zunächst nicht einfach. Eine fortlaufende Übertragung der Tabulaturzeilen führt zu keinem befriedigenden Ergebnis<sup>3</sup>. Es zeigt sich, daß auf dieser Seite insgesamt drei Kompositionen aufgezeichnet sind: Das erste Stück umfaßt die

<sup>1</sup> M. Reimann, Art. Ileborgh in MGG; dort weitere Literaturangaben.

<sup>2</sup> L. Schrade, Die handschriftl. Überlieferung der ältesten Instrumentalmusik, Lahr 1931, 97 ff.; J. Handschin, Das Pedalklavier in ZfMw XVII, 1935, 418 ff.; H. Fischer, Die lat. Papierhandschriften der UB Erlangen, Erlangen 1936, 207 ff.; briefl. Mitteilung von Herrn Bibliotheksrat Dr. A. Dietzel, Erlangen, an den Verf.

<sup>3</sup> Handschin folgte (a. a. O., 421) zu sehr dem äußeren Bild der skizzenhaften Aufzeichnung und nahm daher an, daß es sich nur um zwei Stücke handle.



erste Zeile sowie den Schluß der zweiten Zeile nach dem Trennungsstrich; das zweite nimmt jeweils den Anfang der zweiten und dritten Zeile ein; das dritte Stück beginnt in der dritten Zeile nach dem Trennungsstrich und endet mit der fünften Zeile. Alle drei Kompositionen weisen das gleiche dreiteilige Formschema auf. Die Gliederung wird durch den Wechsel der Baßtöne verdeutlicht. Der erste Abschnitt entwickelt sich über dem durchklingenden Grundton; das Mittelglied (in der Hs. als *medium* bezeichnet) ist hervorgehoben durch die Aufspaltung der Fundamentalstimme in eine kleine Terz als Wechselklang; der Schlußabschnitt (*finale*) bringt die Rückkehr zur anfänglichen Grundton-Basis. Das Schema lautet also für

die ersten beiden Stücke:  $\begin{matrix} d \\ c \end{matrix} \begin{matrix} d \\ h \end{matrix}$ , für das dritte:  $\begin{matrix} e \\ d \end{matrix} \begin{matrix} e \\ cis \end{matrix}$ .

Durch ihre ganze Anlage sind diese Kompositionen als Präambeln gekennzeichnet. Ihr Pendant finden sie im ersten und vierten Präambulum bei Ileborgh mit dem Schema  $\begin{matrix} g-fis-g \\ c-d-c \end{matrix}$  bzw.  $\begin{matrix} a-gis-a \\ d-e-d \end{matrix}$ . Die Bezeichnung *finale* findet sich auch bei Ileborgh am Ende von Präambulum 4 sowie jeweils am Schluß der Mensuren.

Das erste Erlanger Präambulum läßt sich folgendermaßen übertragen:

1) Orig. c  
2) " •  
3) " d

Im Notenbild tritt die Dreiteilung des Stücks klar hervor. Von den klanglich gewichtigeren Außenteilen hebt sich der leichtflüssigere *medium*-Teil deutlich ab. Einheitswert ist die Semibrevis, hier dreigeteilt. Durch Zusammenfassung der Semibreviswerte zu Zweiergruppen ergeben sich besonders im Mittelteil viertönige Gebilde, wie sie im *Münchener Traktat*<sup>4</sup> als *tactus* aufgeführt sind. Auch das melodische Material der beiden anderen Präambeln und der Stücke Ileborghs besteht zum größten Teil aus solchen stereotypen Formeln.

Beim zweiten Präambulum sind die fehlenden Tonbuchstaben leicht zu ergänzen. Die (mit Vorliebe sequenzierten) Spielformeln aus vier Minim (prolatio minor) schälen sich klar heraus. Zu Beginn wird der C-Dreiklang umspielt; im *finale*-Teil erfolgt der Rückgriff auf die Dreiklangsbrechung, so daß auch hier der Eindruck der formalen Abrundung entsteht.

<sup>4</sup> Veröff. bei Th. Göllner, *Formen früher Mehrstimmigkeit*, Tutzing 1961.



Im dritten Präambulum, bei dem die einzelnen Teile satztechnisch, rhythmisch und melodisch verschieden gestaltet sind, spielt die Sequenzierung bzw. Versetzung verhältnismäßig ausgedehnter Partien eine wichtige Rolle, wobei die Tonfolge der Modelle je nach dem Intervall zwischen Ausgangston und angesteuertem Zielton entsprechend zurechtgebogen wird. Analogien bei Ileborgh finden sich in den ausgiebigen Sequenzen der Präambeln 3 und 4 sowie der „Mensuren“.

Geradezu frappierend ist die Feststellung, daß sich die ersten 14 Noten des *medium*-Teils aus dem dritten Erlanger Präambulum im Mittelteil des vierten Ileborghschen Präambulums wiederfinden. Diese charakteristische wellenförmige Melodielinie taucht — verkürzt oder erweitert, rhythmisch verändert, gelegentlich mit wechselnder Lage der Halbtonschritte — ebenso im zweiten Erlanger Präambulum, im ersten Präambulum Ileborghs sowie in den drei „Mensuren“ mehrfach auf.

Es bestehen also zwischen den Erlanger Präambeln und der Tabulatur Ileborghs derart weitgehende Gemeinsamkeiten sowohl in der Notationsart als auch in der kompositorischen Faktur, daß man keinesfalls von Zufälligkeiten sprechen kann. Man darf annehmen, daß die Erlanger Präambeln zeitlich etwas früher anzusetzen sind als die Ileborghs, und daß Ileborgh (oder wer immer der Komponist der Stücke in der Ileborghschen Sammlung ist) offenbar eine höchstmögliche Steigerung jener Praxis der Ausspielung eines durch Borduntöne fundierten Klangraumes, wie sie in der Erlanger Tabulatur vorgebildet ist, anstrebte und auf diese Weise zu seinem komplizierteren Notenbild gelangte. Ob nun Ileborgh durch die Erlanger Stücke bzw. deren Urheber direkt oder durch einen Mittelsmann beeinflusst wurde, oder ob beide auf einem vorderhand unbekannten Vorbild fußen, kann im Augenblick noch nicht entschieden werden.

Zur Aufführungspraxis: Die in Buchstaben notierten Stimmen der Präambeln sind bei beiden Quellen dem Pedal zuzuteilen. Der linken Hand fiel aber wohl nicht nur die Ausführung der Füllstimmen zu. Vielmehr darf man annehmen, daß das „Laufwerk“ auf beide Hände verteilt wurde, was nicht nur wegen des großen Ambitus der melismatischen Partien, sondern auch wegen der damals gebräuchlichen Fingersetzung mit ihrer Bevorzugung der Innenfinger und des zweifellos nicht sehr leichten Tastengangs im Interesse einer glatten Spielweise erwünscht gewesen sein dürfte. Bei der oben mitgeteilten Übertragung wurde deshalb versucht, eine mögliche Verteilung des Manualparts auf beide Hände durch Streichung der Notenhälse nach oben bzw. unten anzudeuten.

Die Orgel, für die beide Sammlungen gedacht sind, ist die gotische Blockwerk-Orgel, bei der das Pedal die klangliche Fortsetzung des Manuals nach unten darstellt. Die Erlanger Präambeln verlangen einen Manualumfang von H—d<sup>2</sup>. Dieser entspricht den Angaben, die Praetorius über die 1440 von Heinrich Traxdorff für St. Sebald in Nürnberg erbaute Orgel macht. Ileborgh dagegen benötigt den für Paumanns Fundamentum und das Buxheimer Orgelbuch geforderten Umfang von H—f<sup>2</sup>. Vom Pedal nützen die Erlanger Präambeln nur die untere Region von H—e<sup>0</sup> aus, während Ileborgh bis c<sup>1</sup> aufsteigt und damit die für das Buxheimer Orgelbuch wie auch für Schlick noch geltende obere Grenze erreicht.

Wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir annehmen, daß die Erlanger Präambeln gegen Ende der vierziger Jahre des 15. Jahrhunderts im mittelfränkischen Raum, vielleicht sogar in Heilsbronn selbst, entstanden sind<sup>5</sup>. Mit ihnen erfährt die verhältnismäßig kleine Zahl freier Orgelstücke aus dieser Zeit einen nicht unbeträchtlichen Zuwachs. Zugleich wird deutlich, daß man — wie auch die Parallele zwischen der Winsemer Tabulatur und dem Magnificat in einer Ebersberger, jetzt Münchener Handschrift (Clm 5963) erweist — von einer Stilgrenze zwischen nord- und süddeutscher Orgelmusik im 15. Jahrhundert noch nicht sprechen kann.

<sup>5</sup> Eine genauere Datierung der Hs. ist auch mit Hilfe des Wasserzeichens (Ochsenkopf mit Kreuz und Blume) nicht möglich (frdl. Mitteilung von Herrn Oberbibliotheksrat Dr. P. Gichtel, München).